

Parmentier, Michael

Das gemalte Ich. Über die Selbstbilder von Rembrandt

Zeitschrift für Pädagogik 43 (1997) 5, S. 721-737



Quellenangabe/ Reference:

Parmentier, Michael: Das gemalte Ich. Über die Selbstbilder von Rembrandt - In: *Zeitschrift für Pädagogik* 43 (1997) 5, S. 721-737 - URN: urn:nbn:de:0111-pedocs-70038 - DOI: 10.25656/01:7003

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0111-pedocs-70038>

<https://doi.org/10.25656/01:7003>

in Kooperation mit / in cooperation with:

BELTZ JUVENTA

<http://www.juventa.de>

Nutzungsbedingungen

Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Die Nutzung stellt keine Übertragung des Eigentumsrechts an diesem Dokument dar und gilt vorbehaltlich der folgenden Einschränkungen: Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use

We grant a non-exclusive, non-transferable, individual and limited right to using this document.

This document is solely intended for your personal, non-commercial use. Use of this document does not include any transfer of property rights and it is conditional to the following limitations: All of the copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the above-stated conditions of use.

Kontakt / Contact:

peDOCS
DIPF | Leibniz-Institut für Bildungsforschung und Bildungsinformation
Informationszentrum (IZ) Bildung
E-Mail: pedocs@dipf.de
Internet: www.pedocs.de

Digitalisiert

Mitglied der


Leibniz-Gemeinschaft

Zeitschrift für Pädagogik

Jahrgang 43 – Heft 5 – September/Oktober 1997

Thema: Ästhetik und Bildung – Praxisformen und Wahrnehmungsweisen

- 697 CORNELIE DIETRICH/KLAUS MOLLENHAUER
Musikalische Figuren als Selbstbeschreibungen im späten Kindesalter
- 713 HORST WEBER
Entwerfendes Lernen in Improvisationen von Kindern. Kommentar zu C. Dietrich und K. Mollenhauer
- 721 MICHAEL PARMENTIER
Das gemalte Ich. Über die Selbstbilder von Rembrandt
- 739 YASUO IMAI
Massenmedien und Bildung. Eine pädagogische Interpretation der Adorno-Benjamin-Kontroverse

Thema: Pädagogik in Lehre und Ausbildung

- 759 KLAUS-PETER HORN/CHRISTIAN LÜDERS
Erziehungswissenschaftliche Ausbildung zwischen Disziplin und Profession. Zur Einleitung in den Themenschwerpunkt
- 771 HELGA HAUENSCHILD
Zur sozialwissenschaftlichen Wendung im erziehungswissenschaftlichen Lehrangebot
- 791 LOTHAR WIGGER
Was haben Pädagogik-Studenten gelesen?
- 803 EDWIN KEINER/MANFRED KROSCHER/HEIDI MOHR/REGINE MOHR
Studium für den Beruf? Prospektiven und Retrospektiven von Pädagoginnen und Pädagogen

Besprechungen

- 829 ADALBERT RANG
Volker Kraft: Pestalozzi oder das Pädagogische Selbst. Eine Studie zur Psychoanalyse pädagogischen Denkens
- 835 UWE UHLENDORFF
Christian Niemeyer/Wolfgang Schröder/Lothar Böhnisch (Hrsg.): Grundlinien Historischer Sozialpädagogik. Traditionsbezüge, Reflexionen und übergangene Sozialdiskurse
- 840 MICHAEL KNOLL
Laurel N. Tanner: Dewey's Laboratory School: Lessons for Today
- 843 GERT HULLEN
Harry Friebel/Heinrich Epskamp/Roswitha Friebel/Stephan Toth: Bildungsidentität. Zwischen Qualifikationschancen und Arbeitsplatzmangel. Eine Längsschnittuntersuchung

Dokumentation

- 845 Pädagogische Neuerscheinungen

Das gemalte Ich. Über die Selbstbilder von Rembrandt

Zusammenfassung

Die Selbstporträts REMBRANDTS werden im folgenden Beitrag bildungstheoretisch, d. h. als Reflexionsakt des Malers über sich selbst, interpretiert. Dabei unterscheidet der Autor verschiedene Phasen, die der frühen Ausdrucksstudien, bei denen der Maler sich als Modell verwendet, die der Selbstdarstellung in Historienbildern, in denen der Maler Rollen erprobt, und die als „Selbsterforschungsprojekt“ bezeichnete Phase, in der sich REMBRANDT von Tradition und Vorbildern am weitesten entfernte. Der Malstil wird Ausdruck von Individualität und Originalität und dokumentiere ebenfalls den Selbstbildungsprozeß.

Autobiographische Äußerungen sind für den Bildungstheoretiker ein Glücksfall: Sie enthalten nämlich das Ich, das ihn interessiert, gleich zweimal: implizit und explizit, als darstellendes und als dargestelltes Ich. Diese Doppelung und der für sie konstitutive Reflexionsakt ist allen autobiographischen Äußerungsarten gemeinsam, auch dem Selbstporträt. Auch das Selbstporträt ist das Resultat einer reflexiven Bewegung, in der das darstellende Ich all das, was es im Verlauf seiner bisherigen Biographie an Kompetenzen erworben hat, seine allgemeine Urteilskraft ebenso wie seine speziellen Fertigkeiten, einsetzt, um sich selbst in unterschiedlichen Situationen und zu wechselnden Anlässen darzustellen. Je routinierter das geschieht, je unbekümmerter und gedankenloser das Ich dabei auf traditionelle Gattungsregeln und standardisierte Beschreibungsmuster zurückgreift, desto weniger wird es über sich erfahren und mitteilen können. Seine Besonderheit verschwindet unter der Heteronomie übernommener Darstellungskonventionen. Ein ausdrucksstarkes, wirklich individuelles Selbstporträt kann nur dort gelingen, wo der Maler sich den Perpetuierungstendenzen einmal erlernter Techniken und Modelle verweigert und gegen den Widerstand seiner eigenen eingefleischten Verfahrensgewohnheiten einen neuen unverwechselbaren, seiner Individualität gemäßen Darstellungsstil findet. Natürlich geht das nicht auf einen Schlag. Die Veränderung der eigenen aus Trägheit oder zur Entlastung habitualisierten Könnensschemata und Wahrnehmungsroutinen verlangt Mut, Diplomatie und in aller Regel auch Geduld. Das wahre, das ungeschönte, die Individualität treffende Selbstporträt kann nur Schritt für Schritt zustande kommen, bei dauernder Selbstbefragung und in tastendem Wechselspiel von Entwurf und Korrektur. Und darauf kommt es – zumindest bildungstheoretisch gesehen – an. Denn durch die experimentelle, selbstreflexive Entstehungsart wird jedes Selbstporträt zum Dokument für jene „kleine Bewegung“, in der das malende Ich in der Konfrontation mit sich selbst die eigenen konventionalisierten Darstellungsschemata revidiert und – in einer Formulierung SARTRÉS „etwas aus dem macht, was man aus ihm gemacht hat“. Anders gesagt: Das

Selbstporträt gibt nicht nur Aufschluß über den erreichten Stand der Professionalität des Malers, über sein technisches Perfektionsniveau und den Umfang seines Formenrepertoires, auch nicht nur über das Bild, das er von sich in einem gegebenen Augenblick und zu einem bestimmten Anlaß entwirft, sondern es gibt darüber hinaus und vor allem Aufschluß über den Selbstbildungsprozeß des malenden Ich.

Erstaunlicherweise ist von der Erziehungswissenschaft den gemalten Selbstporträts als Dokumenten der Selbstbildung nie die gleiche Aufmerksamkeit zu teil geworden wie ihren schriftlichen Verwandten: den Autobiographien, Tagebüchern, Lebenserinnerungen, Briefen usw.¹ Der Unterschied resultiert im wesentlichen doch nur aus den Besonderheiten des jeweils gewählten Mediums und ist in den einschlägigen Diskursen seit LESSINGS Laokoon ausführlich traktiert worden. Während die Autobiographie das vergangene Leben in einer irgendwie gearteten, geradlinigen oder verschachtelten Zeitenfolge in der Rückschau erzählt, beschreibt das Selbstporträt nur das, was der Maler aktuell im Spiegel sieht und in seinem Innern spürt. Der Maler eines Selbstporträts erzählt keine Geschichte, sondern deutet seinen gegenwärtigen Zustand durch Auswahl und Akzentuierung. Deshalb ist für die Herstellung eines Selbstbildes nicht, wie für die Autobiographie, die Erinnerungs-Bewegung zwischen Heute und Damals (DE BRUYN 1995, S. 63) charakteristisch, sondern eher die räumliche Bewegung zwischen Hier und Dort, zwischen Spiegelbild und Leinwand (SCHULZE 1995, S. 11).

In ihren Anfängen, die bekanntlich bis in die ersten Jahrzehnte des Quattrocento zurückreichen, unterschieden sich die Selbstporträts noch nicht vom Bildnis des Menschen überhaupt. Die Maler deuteten ihr eigenes Gesicht nach dem gleichen Muster, nach dem sie auch alle übrigen Gesichter deuteten (BOEHM 1985, S. 231). Selbstbilder, in denen die Innenerfahrung des Malers – Gefühle z. B. oder Erinnerungen und Wunschphantasien – der äußeren Porträtgenaugigkeit noch hinzugefügt, die Innenwelt im äußeren Erscheinungsbild sichtbar gemacht wird, Selbstbildnisse im strengen Sinne also, werden in der europäischen Malerei, wie GOTTFRIED BOEHM zeigen konnte, erst im 16. Jahrhundert realisiert (S. 234). Die frühesten sicheren Exemplare dieser Art stammen aus der Zeit um 1500, von GIORGIONE, DÜRER oder PERUGINO etwa, und natürlich, etwas später, von TIZIAN. Heute ist dieses Genre so geläufig und selbstverständlich geworden, daß der Kunstwissenschaftler JEAN CLAIR im Katalog der Begleitausstellung zur 100-Jahr-Feier der Biennale in Venedig die Frage stellen konnte, ob das 20. Jahrhundert nicht vielleicht doch vor allem ein Jahrhundert des Selbstporträts gewesen sei, und keines, wie es gewöhnlich heißt, der Abstraktion (CLAIR 1995, Einleitung). Und in der Tat, Selbstporträts gehören der Menge und der Qualität nach zu den bedeutendsten Werken des Jahrhunderts: von VINCENT VAN GOGH über MAX BECKMANN und OTTO DIX bis zu ARNULF RAINER, CINDY SHERMAN und dem Videokünstler BRUCE NAUMANN, um nur einige zu nennen. Jedenfalls hätte man die Jubiläumsbiennale durchaus auch nur mit Selbstporträts bestreiten können.

REMBRANDT nun, der im Mittelpunkt dieser Ausführungen steht, spielt in der

1 Ausnahme: KLAUS MOLLENHAUERS inspirierende Bemerkungen zu einigen Selbstbildern von DÜRER, REMBRANDT, VAN GOGH und BECKMANN. In: MOLLENHAUER 1983, S. 155–173.

Geschichte des Selbstporträts eine Art Schlüsselrolle. Nach SVETLANA ALPERS hat er „nahezu auf eigene Faust“ das Selbstporträt erst „zu einer bedeutenden Bildgattung der westlichen Malerei“ (ALPERS 1989, S. 27) erhoben. Er hat nicht nur den Innenanteil am äußeren Erscheinungsbild noch einmal verstärkt, er hat auch zum erstenmal die Selbstbeschreibung auf der Leinwand zu verschiedenen Zeiten seines Lebens mehrfach und offenbar systematisch wiederholt. Es gab zwar damals in Holland schon in Mengen vervielfältigte Porträts; schließlich mußte der Porträtbedarf der großen Familien gedeckt werden. Doch die Vervielfältigung von Selbstporträts war die Neuerung REMBRANDTS. Dieser „eingefleischte Selbstporträtist“ (S. 29) hat im eigentlichen Sinne die Selbstbildserie erst erfunden und dem Selbstbild auf diese Weise eine eigene Art der biographischen Tiefendimension verschafft. Die Kette seiner Selbstbilder erlaubt es nun, Vergleiche anzustellen und zu beurteilen, über welche malerischen Kompetenzen, Deutungsstrukturen und Techniken der Künstler zu verschiedenen Zeitpunkten seines Lebens verfügte und wie er sich selbst, seinen seelischen Zustand und sein äußeres Erscheinungsbild mit ihrer Hilfe jeweils darzustellen versuchte. Anders gesagt: Man kann jetzt die Geschichte seiner malerischen Selbstreflexion im Hinblick auf beide Komponenten, das implizite und das explizite Ich, studieren.

Rembrandts frühe Ausdrucksstudien

REMBRANDT malte, radierte und zeichnete sein eigenes Abbild mindestens 75mal, und zwar verteilt über eine Lebensspanne von mehr als 40 Jahren. Die Verteilung ist allerdings nicht gleichmäßig. In den frühen dreißiger Jahren des 17. Jahrhunderts, vor und nach seinem Umzug in die Metropole Amsterdam, in der er sich gegen starke Konkurrenz als Maler behaupten mußte, häufen sich die Selbstbilder in auffälliger Weise. Allein zwischen 1627 und 1631 porträtierte er sich mindestens 20mal. Mit Ausnahme von zwei Zeichnungen und wenigen Gemälden handelt es sich dabei ausschließlich um Radierungen, auf denen REMBRANDT an seinem eigenen Gesicht den Ausdruck der Leidenschaften erprobt, den er für die Figurengestaltung seiner Historienbilder braucht. Der junge Maler verwendet sich am Anfang seiner Karriere selbst als Modell, und zwar schonungslos. Er sucht in seinen Ausdruckstudien nicht die wohltemperierte Mittellage des Renaissanceporträts, sondern die Extremwerte. Das lag inzwischen im Trend. Der intellektuelle Diskurs der Zeit hatte die Auslotung des Seeleninneren zu einem zentralen Thema erhoben und dafür insbesondere vom Historienmaler Empathie und Selbsterfahrung gefordert. Der Maler sollte alle Gefühle und Leidenschaften in sich selbst erzeugen und aufmerksam beobachten. Nur so könne er sich in die jeweiligen Figuren hineinversetzen und in Haltung, Bewegung und Gesicht den richtigen Ausdruck der Affekte treffen. Das führte gelegentlich zu recht eigentümlichen Experimenten. BERNINI etwa soll, als er die Marterung des Hl. Laurentius meißelte, sein Bein ins Feuer geschoben haben, um den Ausdruck der Todesqualen nachempfinden zu können (RAUPP 1984, S. 141 ff.).

So weit ist REMBRANDT nicht gegangen. Aber der Aufforderung zur empathischen Erkundung extremer Ausdruckslagen ist er als Historienmaler gefolgt.

Das brachte ihm zunächst einen deutlichen Vorteil. Er konnte nämlich auf diese Weise die ausbalancierte Eigenschaftslosigkeit der konventionellen Künstlerbildnisse, wie sie etwa in den großen Porträtsammlungen von COCK/LAMPSONIUS (1572) und HONDIUS (1610) zu finden waren, vermeiden und für die Darstellung individualisierender Züge neues Terrain gewinnen. Doch der Vorstoß in neues Terrain barg auch eine Gefahr. Die Beschreibung extremer Gefühls- und Affektkonstellationen tendiert zur Karikatur. Aus einem lachenden Individuum wird schnell ein ulkiger Typ (BOEHM 1985, S. 27). Die Ausdrucksschilderung nähert sich dann den Schemazeichnungen der Musterbücher, die seit dem 16. Jahrhundert immer häufiger auf dem freien Markt auftauchten und neben signifikanten Handgebärden und Fußstellungen meist auch eine ganze Kollektion von Beispielköpfen als Zeichenvorlagen anboten. In der Tradition dieser Musterbücher stehen z.B. auch die Abbildungen, die LE BRUN ca. 25 Jahre nach REMBRANDTS Tod seinem berühmten „Traktat über die Leidenschaften“ (1696) beifügte (KIRCHNER 1991, S. 33ff.). Hier wirkt der Ausdruck endgültig nur noch konstruiert. Der dargestellte Schmerz ist ohne Tiefe, wie bei jemandem, der gekniffen wird und ausprobiert, wie lange er es aushält.

REMBRANDT ist in seinen frühen physiognomischen Studien dieser Gefahr der Schematisierung, wenn auch, wie mir scheint, gelegentlich nur ganz knapp, entgangen. Seine radierten Selbstporträts zeigen zwar Ausdruckstypen, aber sie zeigen auch die Besonderheit des REMBRANDTSchen Gesichts. Seine Individualität bleibt auch in der Rolle des Lachenden, des Staunenden oder Zornigen immer erkennbar. Deshalb darf man sagen: Hier in den frühen Radierungen beginnt die Geschichte seiner Selbstbeschreibung (vgl. Abbildungen 1, 2 und 3).

Selbstdarstellung in Historienbildern

Die Mischung aus Ausdruckstypik und Individualität erlaubt es REMBRANDT nun, diese radierten Selbstporträts gleich doppelt zu nutzen. Zum einen kann er die Figuren seiner Historienbilder mit den am Modell seines eigenen Gesichts studierten Affekt- und Gemütslagen ausstatten. So erhält z.B. der gekreuzigte Christus auf einem Gemälde von 1631 die Züge des „Selbstporträts mit offenem Mund, wie schreiend“ (Abbildung 3) aus dem Jahre davor (CHAPMAN 1990, S. 19). Zum andern aber kann er sich unter Verwendung der vorausgegangenen Porträtstudien jetzt auch selbst als identifizierbares Individuum in die Reihe der historischen Figuren einfügen, und zwar, in der Tradition der Assistenzbilder von MASSACCIO bis DÜRER, als unbeteiligter Beobachter oder als handelnder Akteur. Als unbeteiligten Beobachter sieht man REMBRANDT z.B. in der „Historischen Szene“ von 1626. Er steht etwas versteckt hinter der Hauptfigur am oberen Rand des Geschehens und wirkt in seiner schlichten Tracht unter den historisch kostümierten Akteuren etwas verloren, um nicht zu sagen deplaziert. Als handelnder Akteur taucht er auf in Nebenrollen wie in Hauptrollen. In der „Kreuzaufrichtung“ von 1633 erscheint er, in helles Licht getaucht, an prominentem Platz im Zentrum der Komposition sogar als Henker Christi (RAUPP 1984, S. 254). Die Identität ist unzweifelhaft. Seine Züge sind deutlicher ausgeführt als die der anderen Schergen, und außerdem trägt er eine Jacke mit geschlitzten Ärmeln und ein Barett, das ihn schon zu diesem frühen Zeitpunkt als

Maler definiert. Man hat diese Identifikation REMBRANDTS mit dem biblischen Henkersknecht – wahrscheinlich zu Recht – calvinistisch gedeutet als eine Metapher für die Schuld des Menschen, der erlöst werden kann einzig durch die Gnade Gottes (CHAPMAN 1990, S. 109f.).

Doch die Selbstdarstellungen REMBRANDTS in den eigenen Historienbildern dürften darüber hinaus noch andere Funktionen erfüllen: Sie dienen nicht nur dem religiösen Bekenntnis, von dem man bei REMBRANDT ohnehin nicht genau weiß, worin es letztlich bestand, sondern auch als Hinweis auf die Autorenschaft, als figurative Signatur gewissermaßen, als Tüchtigkeitsbeweis oder Meisterschaftsdiplom in der Darstellung dramatisch-emotionalen Ausdrucks, als Werbemittel zur Verbreitung und Förderung des eigenen Ruhms, als Erinnerung an die Nachwelt, als Joke, wie später bei HITCHCOCK, oder als Äquivalent für jene Figuren im zeitgenössischen Drama bei SHAKESPEARE und JONSON, denen es oblag, das Geschehen auf der Bühne zu kommentieren und dem Publikum zu vermitteln. Für REMBRANDT bedeuteten die Auftritte in den eigenen Historienbildern aber wohl in erster Linie eine Gelegenheit zum sozialen Rollenspiel. In den historischen Szenen versucht er nach oder neben der Erkundung seiner Innenwelt auch seine Stellung zu Geschichte und Gegenwart zu bestimmen. Er will sich einfädeln in die Tradition und seinen Platz in der Gesellschaft finden.

Das Selbsterforschungsprojekt

Das Erproben der gesellschaftlichen Rollen in den frühen Historienbildern und die empathische Erkundung der eigenen Gefühlswelt in den physiognomischen Ausdrucksstudien haben REMBRANDT aber offenbar nicht gereicht. Er wollte schließlich nicht nur wissen, welche Rollen er spielt oder spielen könnte, und auch nicht nur, welche Stimmungen er beherrscht, sondern wer er ist. Gleich in seinem wahrscheinlich ersten überhaupt gemalten unabhängigen Selbstporträt (1628/29) wird diese Frage, noch in der Leidener Zeit, also vor dem Umzug nach Amsterdam, unmißverständlich formuliert (Abbildung 4). In diesem Bild gibt es keinerlei Hinweis mehr auf den gesellschaftlichen und historischen Kontext oder den sozialen Status des Porträtierten. Weder die Kleidung noch andere Accessoires liefern Anhaltspunkte. Auch der Blick in die Innenwelt ist versperrt. Über dem Gesicht, dem Spiegel der Seele, wie es damals hieß, liegt ein mysteriöser Schatten, der alle Affektsignale und Ausdruckswerte verschluckt. Es ist, als würde REMBRANDT fragen: Wer bin ich jenseits der Stimmungen, die vergehen, und jenseits der Rollen, die ich wechseln kann? Daß dieses Bild als Frage gelesen werden darf, darauf verweist auch die spontane Drehung des Kopfes aus dem Bild heraus zum Betrachter. Produktionstechnisch entsprach diese Wendung dem Blick des Malers in den Spiegel und war die direkteste und wohl auch bequemste Art, das mit der Entfernung zwischen Spiegelbild und Leinwand gestellte Übersetzungsproblem zu lösen. Doch das in dieser Wendung implizierte Gegeneinander von Kopf und Körper, beide drehen sich ja in entgegengesetzte Richtungen, ist seit Beginn des 16. Jahrhunderts, etwa seit GIORGIONE'S David, vor allem in Künstlerbildnissen als Opposition von Körper und Geist verstanden worden und hat schließlich in CAESARE RIPAS „Ikonomia“ die emblematis-



Abb. 1: Rembrandt 1630



Abb. 2: Rembrandt 1630



Abb. 3: Rembrandt 1630

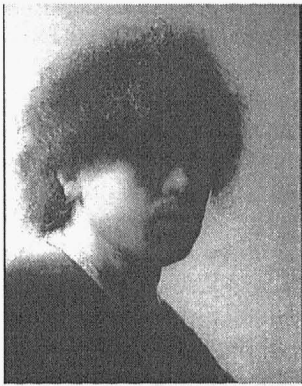
Abb. 4: Rembrandt 1628/29
(Amsterdam 22,5 × 18,6)

Abb. 5: Rembrandt 1630

Abb. 6: Rembrandt 1630/31
(Liverpool 69,7 × 57)

Abb. 7: Rembrandt 1631



Abb. 8: Rembrandt 1634

Abb. 9: Rembrandt 1658
(Frick Sammlung, New York
133,7 × 103,8)



Abb. 10: Raffael (Castiglione)



Abb. 11: Rembrandt 1640
(London 93 × 80)



Abb. 12: Tizian (Ariost)



Abb. 13: Rembrandt (als
Apostel Paulus) 1661
(Amsterdam 91 × 77)



Abb. 14: Rembrandt 1648



Abb. 15: Rembrandt 1652
(Wien 112 × 81,5)



Abb. 16: Rembrandt 1660
(Paris 111 × 85)



Abb. 17: Rembrandt 1655 (?)
(Kenwood, London
114,3 × 94)



Abb. 18: Rembrandt
(als Zeuxis) 1669 (?)
(Köln 82,5 × 65)

sche Bedeutung einer poetischen Inspiration oder überhaupt einer geistigen Eingebung angenommen (RAUPP 1984, S. 190; CHAPMAN 1990, S. 41). Die Eingebung, die den Porträtierten hier erfaßt, bestünde dann in einer Frage: der Frage nach dem wahren Ich.

In der Geschichte des Selbstbildes ist diese Frage bis dahin in dieser Deutlichkeit jedenfalls noch nicht gestellt worden. Es dominierte die Funktion der *memoria*, die sich im Schema der Büste verkörpert und aus jedem Porträt eine wie auch immer geschönte und stilisierte Erinnerungsstütze für die Nachwelt macht (RAUPP 1984, S. 33). Und es dominierte, unmittelbar damit verbunden, die noch bis BÖCKLIN, MUNCH oder CORINTH so beliebte Bildfunktion des *memento mori*, die auch auf Selbstbildern gelegentlich zu einem reichen Stilleben aus Vanitas-symbolen geführt hat, aus Totenschädeln, Uhren, Spiegeln, abgebrannten Kerzen und manch anderem, was sich dazu eignet (Bildbeispiele vgl. HOLSTEN 1978, S. 36). REMBRANDT hat mit dieser Tradition schon Schluß gemacht, noch bevor sie historisch zu Ende war. Er verfolgt in seinen Selbstporträts keine musealisierenden und keine moralisierenden Absichten mehr, sondern ein Ich-Problem. Seine Selbstbilder ergeben deshalb auch aneinandergereiht keine Autobiographie im herkömmlichen Sinne, keine Lebensbeschreibung in Farbe und auf Leinwand, sondern eher so etwas wie Zwischenberichte aus einem 40 Jahre währenden Selbsterforschungsprojekt. Für manche Ohren mag ein Ausdruck wie „Selbsterforschung“ vielleicht etwas zu angestrengt und analytisch klingen. Doch er enthält durchaus auch eine genußvolle Komponente, denn in der Kunst ermöglicht die Selbsterforschung dem Maler eine zweite Existenz. Vor der Staffelei stehend eröffnet sich für ihn die Chance, sein Ich auf der leeren Leinwand noch einmal hervorzubringen, und zwar jetzt als „Herr der Lage“, in der beruhigenden Gewißheit, daß alle sonstigen Belastungen und Zwänge des Daseins suspendiert sind. Im Möglichkeitsraum des ästhetischen Spiels (PARMENTIER 1993) kann er seine Wünsche und Ängste, seinen Stolz und seinen Schmerz, seine Zweifel und Ambitionen, auch die verborgenen, noch einmal durchspielen und sich dabei selbst aus sicherer Distanz zusehen. Die Selbsterforschung auf der Leinwand ist nicht nur ein reflexiver, sondern auch ein produktiv-befreiender Vorgang.

Das experimentelle Verfahren: Selbstgespräch

Je strenger und radikaler aber REMBRANDT diese produktive Selbsterforschung betreibt, desto weniger kann er sich dabei auf die Tradition berufen und an den überlieferten Darstellungskonventionen festhalten. Wer das Unwiederholbare, das schlechthin Individuelle am Ich beschreiben will, muß sich von allen Vorbildern verabschieden. Eine *aemulatio* im herkömmlichen Sinne, ein Wetteifern mit den bedeutenden Vorgängern um die beste Ausführung gemeinsam geteilter Gelungenheitskriterien², kommt deshalb für REMBRANDT auch nicht mehr in Frage. Für ihn bedeutete „Wetteifer“ nicht mehr das Vorbild der alten Meister erreichen und übertreffen wollen, sondern gerade Abweichung und Differenz.

2 Die erste ausführliche Begründung für diese Art des Wetteiferns mit den berühmten Vorgängern hat wohl ALBERTI geliefert. Seitdem wurden in der Vitenliteratur die Künstler immer wieder mit den Meistern der Antike verglichen (RAUPP 1984, S. 170).

Er bricht im Interesse seines einzigartigen Projekts mit allem Bisherigen und setzt, darin schon ganz modern, nun selbst die Maßstäbe neu.³ Das führt, wie man weiß, zwangsläufig in die Isolation. Ohne den Halt der überlieferten Muster ist REMBRANDT ganz auf sich allein gestellt. Ihm bleibt nichts mehr übrig als das Selbstgespräch im ästhetischen Material.⁴ Anders gesagt: REMBRANDT muß mit sich, seinen inneren Regungen und seinem Erscheinungsbild und mit den Konventionen des Genres experimentieren und bei der Suche nach dem Ich auf seine Originalität als Maler vertrauen.

Das wichtigste Mittel des experimentellen Selbstgesprächs ist neben Pinsel, Leinwand und Farbe vor allem der Spiegel. Er wird in der Literatur zur Geschichte des Selbstbildes deshalb auch immer entsprechend gewürdigt (zuletzt SCHULZE 1995). Meist macht man ihn verantwortlich für den direkten Blick des Porträtierten aus dem Bild heraus. Das ist sicher richtig, aber der direkte Blick auf den Betrachter kann unzählige Ausdrucksnuancen aufweisen. Deshalb erkennt man die Rolle des Spiegels, wenn man ihn für mehr als ein notwendiges technisches Instrument hält.⁵ Der Spiegel ist nur die vermittelnde Instanz, die es dem Maler erlaubt, das innere Bild, das er von sich hat, mit all seinen Erinnerungen und Phantasien, den Gegenstand des inneren Auges und Gespürs also, mit der Fremdheit seiner äußeren Erscheinung, dem Gegenstand des objektivierenden Blicks, zu konfrontieren und beides, Innenwelterfahrung und Außenbeobachtung, auf der Leinwand zu dem eigentlichen Konterfei, dem gesuchten und wiedergefundenen Ich zu verschmelzen.

Der äußere Ablauf der experimentellen Prozedur ist relativ einfach. Weil der Maler nicht zugleich in den Spiegel und auf die Leinwand blicken kann, schon gar nicht, wenn er seine Pupillen malt, muß er beim Porträtieren den Kopf ständig hin und her bewegen und sich dabei jeweils kurzfristig merken, was er im Spiegel gesehen und auf der Leinwand gerade gemacht hat. In dieser Bewegung von hier nach dort, vom Spiegel zur Leinwand und zurück entsteht aus ständiger Beobachtung und Korrektur das gemalte Ich, der neue Entwurf von sich selbst. Man kann sagen: Das Selbstbild geht hervor aus einem Wechselspiel im Dreieck zwischen Spiegelbild, Innenwelterfahrungen und den medialen Gesetzen der Farbmaterie und Malwerkzeuge. Es ist deshalb immer mehr als bloß ein, wie BONAFOUX behauptet, „fixierter Spiegel“⁶.

3 ALPERS sieht in REMBRANDT deshalb auch ein „Paradebeispiel individuellen Schöpfungstums“ (ALPERS 1989, S. 27).

4 Die Formel vom „Selbstgespräch im ästhetischen Material“ ist bei BENKARD schon vorgebildet. Er sieht den Maler eines Selbstporträts „im Frage- und Antwortspiel mit sich selbst“, im „monologischen Zwiegespräch“, das sich „der gefährlichen Fähigkeit“ verdankt, „sein eigenes Wesen selbst zu spalten“ (BENKARD 1927, S. 6f.).

5 Ein notwendiges technisches Instrument ist der Spiegel freilich nur, wenn man die Darstellung des Ich an die äußere Ähnlichkeit mit dem Erscheinungsbild der Person koppelt. Verzichtet man aber auf diese Koppelung, sind auch Selbstbilder denkbar, also autobiographische, d. h. selbstbezügliche Äußerungen im Medium der Malerei, die allein aus Farben und Formkombinationen bestehen und nur das darstellen, was der Maler in der Selbstbeobachtung von sich spürt, nicht aber sieht. Doch solange die Gattung des Selbstporträts mit der äußeren Ähnlichkeit verbunden ist, bleibt „der externe Umweg“ über den Spiegel „ein notwendiger Weg“ (BOEHM 1985, S. 132).

6 BONAFOUX 1985, S. 23; mir scheint, daß auch THEODOR SCHULZE in seinen subtilen Analysen des gemalten Blicks (1995) dazu neigt, im Anschluß an BONAFOUX die gespürten und nicht gesehnen Innenweltanteile, d. h. die Ausdrucksdimension der künstlerischen Selbstbeschreibung, zu

Das imaginierte Ich

In der ersten Phase seiner Untersuchung versucht REMBRANDT das, was jenseits der Rollen und Gemütslagen „Ich“ heißen kann, sichtbar zu machen, indem er das Rollenspiel aus den Historienbildern noch einmal aufgreift und – nun allerdings in selbständigen Porträts – die Möglichkeiten der Maskerade bis zum äußersten ausreizt. In einem furiosen Experiment mit dem eigenen Erscheinungsbild wirft er sich in eine erstaunliche Vielfalt von Posen, erprobt die phantasievollsten Kostüme und kombiniert sie mit bekannten und weniger bekannten Accessoires, mit subtilen Ausdrucksvalenzen und seiner bekannt raffinierten Lichtführung zu den erstaunlichsten Mischungen. So erscheint er in einem Selbstporträt von 1629 als *vornehmer Militäroffizier*. In einer Radierung von 1630 (Abbildung 5) als *Bettler*⁷. In dem sogenannten Liverpools Selbstporträt von 1630/31 (Abbildung 6) malt er sich mit den Insignien des erfolgreichen *Hofmalers* mit dem Barett und der goldenen Ehrenkette, die ihm nie verliehen wurde und die er als freier Maler, der das Hofleben ignorierte, wenn nicht verachtete, in Wirklichkeit gar nicht wollte. In dem radierten „Selbstporträt mit weichem Mantel und gesticktem Hut“ von 1631 (Abbildung 7) imaginiert er sich in der großspurigen, kosmopolitischen Eleganz eines *Gentleman* vom Schlage RUBENS. In dem „Selbstporträt mit Halsberge und Helm“ von 1633/34 erscheint er in antiquierter Rüstung und militärischer Positur, als *Wachsoldat*. Im „Selbstporträt mit Federmütze und hochgestelltem Säbel“, einer Radierung von 1634 (Abbildung 8), spielt er gar eine *barbarische Hoheit*, deren prüfender Blick und imponierende, martialische Erscheinung vielleicht eine Anspielung sind auf die legendären Führergestalten der Batavier aus Hollands Vergangenheit. In einem Selbstporträt von 1636 trägt er ein Bändolier und ein geschlitztes und gefedertes Barett, wie man es von den *Fahnenträgern* auf zeitgenössischen Drucken kennt. Und in dem monumentalen Selbstporträt aus der FRICK-Sammlung von 1658 (Abbildung 9) entwirft er sich in phantasievollem Kostüm als *Malerfürst*, der in würdevoller Haltung auf einem erhöhten Sitz thront und majestätisch, den Malerstock wie ein Szepter haltend, huldvoll und in achtungsgebietender Distanz dem Betrachter Audienz gewährt.

Das alles erinnert ans Theater. Und in der Tat waren die Beziehungen, die damals zwischen den Malern und dem Theater bestanden, ziemlich eng. Manche Maler hatten Doppelbegabungen und betätigten sich auch als Stückeschreiber oder Schauspieler⁸, andere waren mit Bühnendekorationen beauftragt. REMBRANDT hat seine historischen Szenen wahrscheinlich sogar, bevor sie auf die Leinwand gelangten, vorher im Atelier wie auf einer Bühne dramatisch insze-

unterschlagen und das sogenannte Ich-Bild als ein „gemaltes Spiegelbild“ und den darin „gemalten Blick des Malers“ als einen gemalten „Spiegelblick“ mißzuverstehen.

7 zum Bettlermotiv bei REMBRANDT vgl. HELD 1984; BALDWIN 1985.

8 Bei einigen Malern hat sich das mimische Talent und der Hang zur Maskerade nicht nur auf der Bühne des Theaters manifestiert. Darauf verweisen zumindest die Anekdoten, die VAN MANDER von PIETER BREUGHEL und HENDRICK GOLTZIUS berichtet. So soll sich der Städter BREUGHEL als Bauer verkleidet haben, um unbemerkt – als verdeckter Beobachter – an ländlichen Kirmesfesten teilnehmen zu können. Und von GOLTZIUS heißt es, daß er auf seiner Italienreise nicht nur großes Vergnügen daran fand, mit seinem Diener die Rollen zu tauschen, sondern auch einmal an der Türschwelle seines Künstlerkollegen JAN SADELER in München einen holländischen Käsehändler spielte (vgl. ALPERS 1989, S. 87).

niert und seinen Schülern angeraten, sich wie Schauspieler zu verhalten. So hoffte er, wie es in dem berühmten und viel diskutierten Brief vom 12. Januar 1639 an HUYGENS heißt, „die meeste ende die naetuerelste beweechgelickheijt“ der Bildfiguren erreichen zu können (zit. nach ALPERS 1989, S. 94). Komposition war bei ihm nicht in erster Linie, wie bei RAFFAEL etwa, eine Frage des Bildaufbaus, sondern des szenischen Arrangements, eine Frage von Positur und Pose und, wie oft genug erwähnt wird, bühnenreifer Lichteffekte.

Die Bedeutung des Theatralischen für REMBRANDTS Kompositionsweise und Ausbildungspraxis erklärt dann auch seine – über das bei Malern gewohnte Maß hinausreichende – Leidenschaft für alte Kleider, Hüte und Waffen. Ein Zeitgenosse fand es geradezu befremdlich, daß REMBRANDT „oft zu öffentlichen Auktionen ging und hier abgelegte und altmodische Kleider erwarb, wenn sie ihm nur bizarre und pitoresque genug erschienen“ (CHAPMAN 1990, S. 34). Wie REMBRANDT diese Requisiten nutzte, um in Abgrenzung von der Tradition sein experimentelles Ich-Projekt voranzutreiben, das läßt sich am Beispiel des „Selbstporträts im Alter von 34 Jahren“ von 1640 besonders gut erkennen (Abbildung 11). Auf diesem historisierenden Porträt entwirft er von sich das Bild eines Weltmannes in eleganter, verschwenderischer Renaissancekleidung, wie man sie damals nur auf den Bühnen der Amsterdamer Theater noch sehen konnte (CHAPMAN 1990, S. 71f.). Nach übereinstimmender Auffassung der Experten orientiert er sich dabei an zwei Porträts des Cinquecento, die er zwischen 1637 und 1640 auf dem Amsterdamer Kunstmarkt gesehen hat: RAFFAELS Bild des *Baldassare Castiglione* (Abbildung 10) und TIZIANS sogenannten *Mann in Blau* (Abbildung 12), der im 17. Jahrhundert mit dem Dichter *Luodovico Ariosto* identifiziert wurde. Beide Gemälde befanden sich im Besitz des Kunsthändlers LOPEZ, einem Agenten von Kardinal RICHELIEU, der von 1636 bis 1641 in Amsterdam Waffen, Schiffe und Munition für die französische Krone beschaffte und nebenbei mit Kunst handelte. Er erwarb den *Castiglione* auf einer Versteigerung am 9. April 1639 in Amsterdam, an der auch REMBRANDT teilnahm, für den beachtlichen Preis von 3500 Gulden, und den *Ariost* verkaufte er im Jahre 1641 in Paris wahrscheinlich an VAN DYCK (RAUPP 1984, S. 169).

Die gleichzeitige Verwendung eines Konterfeis von BALDASSARE CASTIGLIONE, dem Autor des „*Il Cortegiano*“ (1528), der von den gebildeten Eliten Hollands eifrig und in französischer Übersetzung gelesen wurde⁹, und von ARIOST, der damals als der größte Poet Italiens galt, als Vorlagen für ein Selbstporträt, war natürlich ein sehr riskantes Unterfangen. Indem REMBRANDT sich auf diesem Wege mit einem perfekten Aristokraten und einem hochberühmten Dichter vergleicht, vergleicht er seine eigene Kunst, die Malerei, mit der Poesie und erhebt sie – *ut pictura poesis* – aus den Niederungen des Handwerks in den noblen Rang einer freien Kunst. Doch REMBRANDT vergleicht sich ja nicht nur mit den Dargestellten, er vergleicht sich auch mit seinen großen Vorläufern, mit den beiden Malerheroen TIZIAN und RAFFAEL, und stellt sich so – ziemlich keck und selbstbewußt – in den anspruchsvollsten Traditionsstrang der neuzeitlichen Malerei. Und mehr noch: Indem REMBRANDT die beiden Bilder in Vorwegnahme des Morphing-Verfahrens auf dem Computer zum eigenen Konterfei ineinan-

9 Erst 1662 ist das Buch dann von JAN SIX ins Holländische übersetzt worden (CHAPMAN 1990, S. 73f.).

der verschmilzt, übt er auch eine Art Kritik an TIZIAN und RAFFAEL und damit an den beiden Richtungen der Malerei, die sie vertraten. Er modifiziert das TIZIAN-Porträt unterm Einfluß von RAFFAELS *Castiglione* und umgekehrt. So dreht er den *Castiglione* auf seinem Bild, bis er wie *Ariost* an einer Brüstung lehnt, und die Profilstellung des *Ariost* öffnet er zugunsten der Frontalstellung des *Castiglione*. Die Hand kommt dichter an den Körper und wird sichtbar. Und die abweisende, hochmütige Strenge des *Ariost* weicht der offeneren und ausgeruhteren Gelöstheit des *Castiglione*. In gewissem Sinne spielt REMBRANDT beide gegeneinander aus, um über sie hinauszugehen und sich selbst an ihre Stelle zu setzen. Dadurch, daß er TIZIAN und RAFFAEL, die großen italienischen Meister, die gewöhnlich in Opposition zueinander gebracht werden, in seinem eigenen Porträt vereinigt, überwindet er den alten disegno-colore-Streit und beansprucht die Meisterschaft in seiner Profession. Indem er TIZIAN und RAFFAEL überbietet, stellt er sich selbst an die Spitze seiner Kunst.

Doch all das ist nur Spiel. REMBRANDTS Ansprüche sind fiktiv. Die offensichtlich theatralische Natur der Inszenierung verrät den imaginären Charakter des gemalten Selbstentwurfs. REMBRANDT experimentiert nur mit den Rollen, um sichtbar zu machen oder herauszufinden, was an Möglichkeiten in ihm steckt. Im Unterschied zu AUGUSTINUS oder ROUSSEAU, die in ihren Bekenntnissen das eigene Leben an realen biographischen Wendepunkten entlang rekonstruierten, scheint REMBRANDT in seinen Selbstporträts solche Wendepunkte nur zu imaginieren. Er nutzt den methodisch erzeugten Rollenwechsel, die Konversion unter Vorbehalt, als Versuchsanordnung für sein Selbsterforschungsprojekt. Vielleicht malt er sich deshalb ziemlich am Ende seines Lebens noch einmal in der Rolle des Hl. Paulus, dem Archetyp einer Konversionsfigur (Abbildung 13).

Der Maler im Atelier

Doch je mehr REMBRANDT das Rollenspiel forcierte, desto mehr entzog sich das Ich, das er eigentlich suchte. Die theatralische Versuchsanordnung hat ihn keinen Schritt weiter gebracht. Er war nicht der, den er malte, er ging nicht auf in den Rollen, die er sich ausdachte. REMBRANDT muß die unüberbrückbare Distanz zwischen sich und seinen imaginierten Selbstentwürfen immer deutlicher gespürt haben. Deshalb probiert er in der zweiten Phase seines Selbsterforschungsprojektes noch einmal einen ganz anderen Weg. Nach einer achtjährigen Unterbrechung, in der er manchen Schicksalsschlag hat hinnehmen¹⁰ und manchen Ärger hat durchstehen¹¹ müssen, kehrt er 1648, dem Jahr, in dem, nicht weit entfernt, in Münster der 30jährige Krieg beendet und die Unabhängigkeit Hollands offiziell besiegelt wurde, zur Selbstbildproduktion zurück und entwirft noch einmal ein radikal anderes, von allem Schnickschnack, von Goldketten, Federschmuck und Rüstungsteilen gereinigtes Bild von sich, ohne allegorische Überhöhung, ohne nobilitierende Formeln: das Bild des arbeitenden Künstlers

10 1640 sterben seine Mutter und sein drittes Kind, 1642 seine Frau Saskia.

11 Vor allem die gerichtlichen Auseinandersetzungen mit GEERTGHE DIRCX, der Kinderpflegerin seines Sohnes Titus, die ihn wegen eines nicht eingehaltenen Eheversprechens verklagt hatte.

im Atelier. Daß REMBRANDT nun, nach den hochfliegenden Selbstinszenierungen, wieder das Handwerksmäßige an seiner Profession betont und sich zur Rolle des *pictor vulgaris* bekennt, das war sicher ein Protest gegen die zunehmende Akademisierung des Geschmacks und des Künstlerbildes in jener Zeit, aber es war auch eine neue Stufe im Fortgang seiner experimentellen Selbsterforschung.

Zu den Bildern dieser Phase zählen das radierte Selbstporträt von 1648 (Abbildung 14), auf dem sich REMBRANDT zum erstenmal ohne historisierende Maskerade in alltäglicher Atelierskleidung zeigt, als arbeitender Künstler, beherrscht und streng; das große, mächtige 3/4-Porträt von 1652 in Wien (Abbildung 15) im Malerkittel und einer fast rebellisch-frontalen Arbeiterattitüde; das eindrucksvolle „Selbstporträt vor der Staffelei“ von 1660 (Abbildung 16), das unauffällig dem Betrachter den Respekt vor diesem Handwerk einflößt; das „Selbstporträt mit Malstock, Pinsel und Palette“ in Kenwood von 1665 (Abbildung 17), das ihn im Atelier zeigt vor einer leicht durchhängenden Weltkarte aus zwei Halbkreisen¹² und, wie oft übersehen wird, vor der Staffelei, die als dünner Streifen entlang dem oberen rechten Rand des Bildes sichtbar ist. Und schließlich das rätselhafte „Selbstporträt als Zeuxis“ (Abbildung 18) aus den letzten Jahren, vielleicht das letzte überhaupt. Nach einer Legende soll ZEUXIS, der berühmteste Maler der Antike, gestorben sein, weil er sich beim Porträtieren einer verrunzelten alten Dame totgelacht hat. REMBRANDT greift dieses Motiv in seinem Selbstbild auf. Doch warum? Darüber wurde viel spekuliert. Mir scheint, daß REMBRANDT in diesem sehr späten Selbstporträt nicht, wie man vermutet hat, über den Tod lacht, auch nicht über die vielleicht weniger bedrohlichen akademischen Konkurrenten, sondern über sich selbst und seinen abenteuerlichen Versuch, auf dem Wege der malerischen Selbstbeschreibung sein Ich darstellen zu können. Das Lachen des Malers hat etwas Gequältes, ein Moment von Enttäuschung, ja Schmerz ist darin. Fast möchte man meinen, ihm wäre zum Heulen zumute. Ich lese aus diesem Gesicht das Eingeständnis in das Scheitern auch der zweiten Phase seines Selbstexperimentes. REMBRANDT lacht über den so überzeugend und – paradox gesagt – so erfolgreich mißlungenen Versuch, im eigenen Abbild seinen Ichkern zu finden. Diese Deutung wird bestärkt durch den eigentümlichen Widerspruch, den das Bild enthält. REMBRANDT präsentiert sich so, als sei er gerade dabei, das Porträt einer alten, ziemlich häßlichen Frau zu malen, das auf der linken Seite der Leinwand zu sehen ist. Das heißt, er müßte eigentlich an zwei Bildern gleichzeitig arbeiten. Technisch ist das im Rahmen eines

12 Als Haupteinwand gegen die Identifikation der beiden Halbkreise mit einer Weltkarte wird ihre inhaltliche Unbestimmtheit ins Feld geführt. Doch gerade diese Unbestimmtheit liefert im vorliegenden Fall das entscheidende Argument für diese Deutung. In der Regel symbolisieren ja Karten und Globen in den holländischen Atelierszenen und Künstlerporträts, je nach Kontext, mal den bloß weltlichen, mal den weltweiten Ruhm des Malers, wie etwa in VERMEERS Allegorie der „Malkunst“. Mit der leeren, auf die Außenlinien von zwei Halbkugeln reduzierten Weltkarte im Kenwood-Porträt gibt REMBRANDT nun zu erkennen, daß es ihm so oder so auf diesen Ruhm nicht mehr ankommt. In diesem wie in seinen anderen späten Selbstporträts interessiert er sich nicht mehr für die Außenwelt und die Rolle, die er in ihr spielen könnte, sondern nur noch für sein Ich. Deshalb ist auch nicht nur die Welt in Form der Wandkarte auf ein Hintergrundschema verkürzt, sondern insgesamt das gegenständliche Setting auf ein Minimum beschränkt. Sowohl die Staffelei wie auch die Palette und Pinsel sind nur angedeutet,

Selbstbildsettings schwer vorstellbar. Wahrscheinlich handelt es sich deshalb eher um eine Metapher, mit der REMBRANDT zum Ausdruck bringt, daß sein Ich auf der Leinwand ein Anderer ist.

Individuum est ineffabile

REMBRANDT hat im Laufe seines Projektes viel über sich gelernt, über sein Inneres, seine Gefühle und Ambitionen, über seine gesellschaftliche Stellung und nicht zuletzt über seinen biologischen Alterungsprozeß, dem gesuchten Ichkern ist er aber weder durch forciertes Rollenspiel noch durch die unpräntöse Beschreibung des alltäglichen Erscheinungsbildes als Maler nähergekommen. REMBRANDT hat dies wohl von Anfang an geahnt und befürchtet. Er besaß schon ein Gespür für die Einsicht, die dann in der Folgezeit von den Frühromantikern aphoristisch zugespitzt und von den Postmodernen aus Frankreich rhetorisch breitgetreten wurde: *Individuum est ineffabile*. Was dem Subjekt beim Blick auf sich selbst als sein Ich gegenübertritt, ist nur ein Trugbild, nur ein Produkt der Ich-Tätigkeit, nicht das tätige Ich selbst. „Ich male mich, wo ich nicht bin, also bin ich, wo ich mich nicht male“, könnte man LACANS DESCARTES-Variation noch einmal variieren. Weil er das wußte oder zumindest ahnte, liegt über vielen Selbstdarstellungen REMBRANDTS seit Beginn der dreißiger Jahre der Zug der Melancholie.

Die Melancholie, die seit der Renaissance als die Berufskrankheit der Künstler und Intellektuellen galt¹³, wird auf den Bildern des 16. und 17. Jahrhunderts u. a. symbolisiert durch das bekannte Motiv des handgestützten Kopfes und durch das Motiv der sogenannten *facies nigra*, der dunklen Gesichtshaut, die sich einem Überschuß an schwarzer Galle unter den Körpersäften verdankt und seit DÜRERS *Melencolia* in der Regel durch die Verschattung der Gesichtszüge ersetzt wird. Auf REMBRANDTS Selbstbildern findet man dieses melancholische Schattenmotiv allenthalben, besonders dramatisch gleich am Anfang, auf dem Selbstporträt, von dem schon einmal die Rede war (Abbildung 4). Der Schatten über dem Gesicht symbolisiert jetzt nicht mehr nur die Frage nach dem wahren Ich, sondern auch den Zweifel an einer möglichen Antwort. Es ist, als wollte REMBRANDT mit dem melancholischen Schattenmotiv zum Ausdruck bringen, daß er als Maler sein wahres Ich auf der Leinwand nicht darstellen kann und vor der gesetzten Aufgabe, eigentlich schon im Moment ihrer Formulierung, resigniert hat. Im Kontrast zu ARNULF RAINER etwa, der heute vor der gleichen Aufgabe nicht resigniert, sondern sie mit seinen aggressiven Übermalungen wütend verweigert.

13 Die neoplatonische Philosophie des 15. Jahrhunderts nobilitierte die Melancholie zur typischen Seelenverfassung des Genies. Deshalb werden die Künstler des 16. Jahrhunderts mit Vorliebe als Melancholiker charakterisiert. In VASARIS *Vite* finden sich dafür die mannigfachsten Zeugnisse (RAUPP 1984, S. 226). Zu Beginn des 17. Jahrhunderts hat sich dann der Typus des Melancholikers in Literatur und Kunst fast epidemisch verbreitet. Vor allem in England. SHAKESPEARES Hamlet wurde zum Archetyp des melancholischen Helden, die Melancholie zur „englischen Krankheit“.

Le style, c'est moi

Trotz aller Selbstzweifel aber hält REMBRANDT an seinem Ich-Projekt fest und malt weiter. Und er weiß wohl warum. Zwar gibt es keinen direkten Weg zum Ich, aber einen indirekten. Und diesen, den Königsweg, hat er je länger um so bewußter eingeschlagen. Er führt nicht über das dargestellte, das explizite Bild vom Ich, sondern über die Form der Darstellung, die Malweise. Hier kann REMBRANDT seine Individualität und, was in diesem Zusammenhang auf das Gleiche hinausläuft, seine Originalität demonstrieren. Nicht in seiner äußeren Gestalt auf der Leinwand, nicht in den Stimmungen, die er dort ausdrückt, und nicht in den Rollen, die er dabei spielt, auch nicht in seiner Berufsrolle, sondern erst in der unverwechselbaren Art und Weise, wie er malt, in der Einzigartigkeit seiner Kunst, zeigt sich, implizit, sein wahres Ich. Es ist, als würden die genannten Schatten über den Gesichtern und all die anderen semantischen Unbestimmtheiten, für die REMBRANDTS Werk bekannt ist (ALPERS 1989, S. 30), zuletzt gerade darauf hinweisen. Sie erschweren dem Betrachter das auch im zeitgenössischen Holland schon beliebte ikonographische Rätselraten und wiedererkennende Sehen und lenken seine Aufmerksamkeit auf das, was der Maler macht, auf die Spur seiner Tätigkeit, auf Kompositionsweise, Pinselführung und Farbauftrag. Denn hier sagt REMBRANDT, wer er wirklich ist: *Le style c'est moi*.

Wollte man diesen Stil und womöglich seine Entwicklung genauer beschreiben, müßte man sich vermutlich zunächst, wie es SVETLANA ALPERS getan hat, an die Eigentümlichkeiten des Farbauftrages halten. Mir scheint dieser Farbauftrag vor allem im Spätwerk charakterisiert durch eine unnachahmliche Mischung aus substantieller Festigkeit und expressiver Spontaneität. REMBRANDT hat offenbar versucht, einerseits „aus der Malerei etwas Reliefhaftes und Festes zu machen“ (ALPERS 1989, S. 78). Sein Farbauftrag soll einmal, wie es in frühen Berichten heißt, so dick und pastos gewesen sein, daß man ein Porträt an der Nase des Dargestellten vom Boden habe aufheben können. ALPERS entdeckt dann auch ganz konsequent einen „skulpturalen Ehrgeiz“ im Werk REMBRANDTS (ebd.). Gerade die hellsten Partien seiner Bilder sind oft, gegen jede Konvention in der europäischen Malerei, in dickem, hohem Impasto ausgeführt. Nicht selten spielten dabei die Finger und das Palettenmesser eine wichtigere Rolle als der Pinsel. Andererseits ist der Farbauftrag aber auch schnell und spontan, gelegentlich fast skizzenhaft und unfertig. Für sich genommen wirkt er beinahe flüchtig, getrieben von einem ungeduldigen Verlangen nach ständiger Veränderung. Schon die Zeitgenossen wunderten sich deshalb darüber, wie REMBRANDT trotz dieser Schnelligkeit in der Pinselführung der langsame Maler sein konnte, der er war. Er hat immer wieder die verabredeten Termine nicht eingehalten und um Aufschub nachgesucht. Ich erkläre mir die Langsamkeit mit dem reflexiven, auch in der Maltechnik experimentellen Charakter seiner Verfahrensweise. REMBRANDT hat mit dem Pinsel frei ohne Vorzeichnung gearbeitet und seine Bildlösungen in aller Regel erst im Laufe der Ausführung bei ständigem Korrigieren, Ausbessern und Übermalen entwickelt. So türmte sich Farbschicht auf Farbschicht. Das Ergebnis ist bekannt. Zusammen mit den Reflexen des natürlichen Lichts, die, je nach Einfallrichtung, an den erhobenen Farbpartien zur Intensivierung der Glanzlichter und Schattenschlägen führten, bestand es in dem immer wieder gerühmten Eindruck von Lebendigkeit und höchster

Präsenz der REMBRANDTSchen Figuren. Doch bis es soweit war, verging viel Zeit. Das suchende, experimentelle Selbstgespräch im ästhetischen Material dauert eben. Die Langsamkeit ist der Preis für den Verzicht auf das bequeme Geländer der Konvention. REMBRANDT war ein reflexives, sich ständig befragendes, wahrhaft in Selbstbildung begriffenes Individuum, dem das Bewußtsein von der Vorläufigkeit und dem Fragmentcharakter seiner Arbeit nie abhanden kam. Das offenbart das palimpsestartige Übereinander seines Farbauftrages wie sein Stil überhaupt. Er hat an ihm festgehalten, auch noch als er gegenüber der aufkommenden „Feinmalerei“ ins Abseits geriet.

Ein mögliches Kaufmotiv

Über den Verbleib seiner Selbstporträts, solange er lebte, läßt sich wenig Zuverlässiges sagen. Wir haben keine Aufzeichnungen über spezifische Aufträge und so gut wie keine Kenntnis von besonderen Eigentümern. Nur von zwei Selbstbildern glaubt man den zeitgenössischen Besitzer oder Käufer zu kennen. Das Liverpooler Selbstbild, auf dem sich REMBRANDT mit dem nie verliehenen königlichen Gunstbeweis einer Goldkette schmückt, gehörte sehr wahrscheinlich und pikanterweise CHARLES I. von England, der es über einen Mittelsmann gekauft, vielleicht sogar bestellt hatte. Und ein anderes befand sich im Besitz des Kunsthändlers RENIALME. Außerdem könnte COSIMO DE MEDICI eines erworben haben, als er die Werkstatt des Künstlers im Jahre 1667 besuchte. Doch das ist schon alles. In dem umfangreichen Inventar, das aus Anlaß seines Beinahe-Konkurses im Jahre 1656 angelegt wurde, findet man kein einziges Selbstporträt aufgeführt. Entweder gehörten diese Bilder zum unveräußerbaren, persönlichen Besitz REMBRANDTS, der nicht auf die Liste kam, oder sie waren schon alle verkauft, wie SVETLANA ALPERS vermutet. Doch warum sollte man diese Bilder kaufen? Vielleicht war es am Ende die Faszination durch die reflexive Bewegung, die sich in der Malweise manifestiert und die beim Vergleich mit dem Abgebildeten auf den Betrachter übersprang. Das Bild des Anderen, das auf der Leinwand erscheint, wäre dann auch für Dritte zu einem Medium der Selbstbildung geworden.

Literatur

- ALPERS, S.: Rembrandt als Unternehmer. Sein Atelier und der Markt. Köln 1989.
 BENKARD, E.: Das Selbstbild. Vom 15. bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts. Berlin 1927.
 BILLETER, E. (Hrsg.): Das Selbstporträt im Zeitalter der Photographie. Maler und Photographen im Dialog mit sich selbst. Bern 1985.
 BOEHM, G.: Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance. München 1985.
 BALDWIN, R. W.: „On earth we are beggars, as Christ himself was“. The Protestant Background of Rembrandt's Imagery of Poverty, Disability and Begging. In: Konsthistorisk Tidskrift 54 (1985), S. 122–135.
 BONAFOUX, P.: Der Maler im Selbstbildnis. Genf 1985.
 CHAPMAN, H.: Rembrandt's Self-Portraits. A Study in Seventeenth-Century Identity. Princeton University Press 1990.
 CLAIR, J.: Einleitung zu: Identity and alterity 1995.

- DE BRUYN, G.: Das erzählte Ich. Über Wahrheit und Dichtung in der Autobiographie. Frankfurt a. M. 1995.
- EINEM, H. v.: Das Kölner Selbstbildnis des lachenden Rembrandt. In: Festschrift für Gert von Osten. Köln 1970, S. 177–188.
- ERPEL, F.: Die Selbstbildnisse Rembrandts. Berlin 1967.
- HELD, J.: A Rembrandt „Theme“. In: *Artibus et historiae* 10 (1984), S. 21–34.
- HOFSTEDE DE GROOTS, C.: Urkunden über Rembrandt, Quellenstudien zur holländischen Kunstgeschichte III. Haag 1906.
- HOLSTEN, S. (Hrsg.): Das Bild des Künstlers. Selbstdarstellungen. Hamburg 1978.
- IDENTITY AND ALTERITY, figures of the body 1895–1995. La Biennale di Venezia, 46. Esposizione Internazionale d'Arte. Venedig 1995.
- KIRCHNER, TH.: L'expression des passions. Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts. Berliner Schriften zur Kunst, Bd. 1. Mainz 1991.
- LACAN, J.: Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion. In: J. LACAN: Schriften. Freiburg i.Br. 1973, S. 61–70.
- MOLLENHAUER, K.: Vergessene Zusammenhänge. München 1983.
- PARMENTIER, M.: Möglichkeitsräume. Unterwegs zu einer Theorie der ästhetischen Bildung. In: Neue Sammlung (1993), S. 303–314.
- PINDER, W.: Rembrandts Selbstbildnisse. Leipzig 1943.
- RAUPP, H.-J.: Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung im 17. Jahrhundert. Hildesheim 1984.
- SCHULZE, TH.: Der gemalte Blick des Malers. (Manuskript) 1995.
- SCHWARTZ, G.: Rembrandt, His Life, His Paintings. New York 1985.
- TÜMPPEL, CHR.: Rembrandt in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Hamburg 1977.
- WRIGHT, CHR.: Rembrandt, Self-Portraits. New York 1982.

Abstract

The author interprets Rembrandt's self-portraits from a pedagogical perspective i.e., as an act of reflection by the painter on himself. Different phases are differentiated: (1) that of the early studies of expression in which the painter uses himself as model, (2) that of self-portrayal in history paintings in which the painter tries out different roles, and (3) that phase which is designated as "project of self-investigation" and in which Rembrandt deviates the most from the tradition and from the models of his time. The style of painting becomes an expression of individuality and originality and it also documents the process of self-formation.

Anschrift des Autors

Prof. Dr. Michael Parmentier, Humboldt-Universität, Institut für Allgemeine Pädagogik,
Unter den Linden 6, 10099 Berlin